

Revista AV Notas, N°6
ISSN: 2529-8577
Diciembre, 2018

GESTIÓN DE LA MÚSICA DE NUEVA CREACIÓN EN MADRID. ADAPTARSE O DESAPARECER

Francisco José Andreo Gázquez
Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha

RESUMEN

La presente investigación, de corte cualitativo, enfrenta los principales desafíos y problemáticas de la programación de música académica de nueva creación, centrándose en la ciudad de Madrid, en el marco temporal de los tres últimos años (2015-2018). Para ello, tras una revisión de la literatura científica relevante para nuestra cuestión, dos destacados gestores han sido entrevistados, Miguel Ángel Marín (Fundación Juan March) y Alberto Bernal (VANG – Músicas en vanguardia). Las entrevistas, semiestructuradas, abordan cuestiones como la búsqueda, fidelización, y desarrollo de la audiencia, o la integración de los intérpretes en las decisiones de programación. Finalmente, se han reseñado algunas de las principales manifestaciones y ciclos musicales relacionados con la programación de música contemporánea en Madrid. De esta manera, se van a poner de relieve elementos como la importancia de la labor divulgativa, la integración de las nuevas tecnologías, utilización de espacios no convencionales o la interdisciplinariedad.

Palabras clave: *gestión cultural, música contemporánea, Madrid*

ABSTRACT

This qualitative research faces the main challenges and problems of programming contemporary music. It's framed in the city of Madrid, in the last three years (2015-2018). After a bibliographic revision, two outstanding cultural managers have been interviewed, Miguel Ángel Marín (Juan March Foundation) and Alberto Bernal (VANG – Músicas en vanguardia). The interviews, semi-structured, approach matters such as searching and developing audiences, or involving performers in the managing decisions. Finally, some of the principal manifestations and musical cycles regarding contemporary music have been reviewed. In this way, some elements emerge, from the importance of education dissemination, to the integration of new technology, use of non-conventional spaces, or interdisciplinarity.

Keywords: *cultural management, contemporary music, Madrid*

INTRODUCCIÓN Y PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Distintos manuales de referencia sobre la música académica del siglo XX y la música contemporánea de vanguardia, reflexionan sobre una acrecentada disociación entre público y artista (Ross, 2009; Károlyi, 2000) que, si bien puede darse de manera general en todas las artes de vanguardia, parece especialmente doliente en el caso de la música.

Desde el punto de vista de la gestión cultural en Madrid, la ciudad que centra nuestra investigación, personajes relevantes en el ámbito de la programación musical, como Miguel Ángel Marín, director del área de música de la Fundación Juan March, señalan, como uno de los principales desafíos de su gestión, la programación de música contemporánea y la creación, o el encuentro, de una audiencia que la respalde (Marín, 2015).

A pesar de todo, la ciudad de Madrid continúa contando con un panorama más o menos dinámico de música de nueva creación en la actualidad, con varios festivales y numerosos estrenos al año, incluidas piezas de grandes dimensiones como óperas, pero también sinfónicas, de cámara y multidisciplinares. Diferentes preguntas surgen alrededor de estos hechos: ¿Quiénes son los actores que propician esta música de estreno? ¿Espacios públicos, privados, ensambles de música? ¿Existe una política cultural específica para ella? ¿Se producen en contextos tradicionales de la música clásica, como auditorios y salas de conciertos, o se está produciendo un desplazamiento hacia nuevos espacios? ¿Encuentra su mayor nicho de programación en ciclos especializados? ¿Son proyectos arraigados al territorio, que trabajan desarrollo comunitario, activación local o recuperación de la memoria; o son conceptos dejados de lado, que podrían producirse exactamente igual en Madrid o en cualquier otra gran ciudad?

Todas ellas pueden resumirse en la pregunta principal de nuestra investigación: *¿Qué modelos de programación y adaptaciones de formato (multidisciplinares, nuevas formas de concierto, etc.) están permitiendo la supervivencia de la música contemporánea de nueva creación, en la ciudad de Madrid, en la actualidad?*

Centrándonos en las piezas de estreno de los últimos tres años (puesto que en los conciertos de música contemporánea aún se introduce música compuesta en los últimos 50 años, lo cual es inabarcable), vamos a realizar una radiografía de los nichos, en la ciudad de Madrid, donde se propicia la creación y difusión musical contemporánea.

De esta manera, deberíamos llegar a una serie de reflexiones que nos ayuden a comprender mejor los mecanismos de gestión que ayudan a la creación musical contemporánea, identificando igualmente ejemplos de éxito. Seremos así capaces de proponer nuevas propuestas de gestión y mejora en este ámbito.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estado del arte o estado de la cuestión comprendería todo el conocimiento que se ha creado sobre un tema determinado. Para nuestra investigación se hace necesaria una revisión de la literatura científica sobre nuestro tema a investigar (la programación de la música contemporánea), acotar y navegar entre su estado de la cuestión. Una vez realizado este primer acercamiento, la selección de textos más relevantes para nosotros y sobre los que se asentará el fundamento y la línea, comprenderá el marco teórico de nuestra investigación.

En la actualidad, la inversión en cultura desde las instituciones políticas, se justifica mayoritariamente como una inversión tanto social (integración, mejora de las condiciones de vida, etc.), como económica (industrias culturales, turismo o creación de empleo), al menos, en el entorno de la Unión Europea (Delgado, 1998). Además, se ha demostrado cómo la inversión en Economía Creativa es capaz de modificar la calidad de vida de una ciudad, generando capital y valores culturales, atrayendo así a talento humano (Castells, 2000).

En lo respectivo a lo musical, la nueva musicología ha venido estableciendo que las manifestaciones musicales se pueden estudiar desde una perspectiva de la cultura: «Las personas piensan por medio de la música, deciden quién son a través de ella, se expresan a través de ella» (Cook, 1998).

Desde el punto de vista de la investigación académica específica en gestión cultural musical, de las más de 1800 tesis doctorales españolas relacionadas con la música, apenas una decena están relacionadas con el mundo de la gestión cultural.¹ Esto puede deberse a los aún escasos programas de doctorado específicos en gestión cultural que podemos encontrar en España (Barcelona y Valencia).

Utilizando términos claves como “audiencia”, “gestión” o “programación” o “público” en los buscadores de bases de datos especializados, se comienzan a vislumbrar trabajos directamente relacionados con la innovación en la programación de música contemporánea (Fernández-Guerra, 2006), nuevas tecnologías y nuevos productos musicales (Arrizabalaga, 2009), la música de vanguardia desde un punto de vista puramente cultural (Ramos, 2013), o directamente música de vanguardia y su consumo (Menger, 1988).

De manera tangente, estas búsquedas nos han hecho descubrir textos que, si bien no se centran en el caso de la música contemporánea, sí resultan significativos para nuestra investigación al tratar cuestiones como el papel de la cultura contemporánea en el marco de la actual crisis económica y las imaginativas soluciones que gestores y artistas han tenido que desarrollar (Moreno-Caballud, 2012).

En cuanto a la literatura gris, se han consultado anuarios, congresos o publicaciones de instituciones relacionadas con la música como SGAE, Fundación Juan March o la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas.

Más allá de la literatura científica, desde el punto de vista de otro de los actores del proceso de creación y producción de música contemporánea, los intérpretes, a pesar de la existencia de algunos nombres muy comprometidos con la música de vanguardia (pensando en el circuito actual: Patricia Kopatchinskaja, Sol Gabetta, Mario Prusuelos, por ejemplo), si atendemos al repertorio elegido, basta mirar la temporada de las principales orquestas españolas, para corroborar cómo la música compuesta con anterioridad a 1950 copa sus programas².

Elegir una obra de estreno, o de música contemporánea, es visto como un riesgo, que eventualmente toca correr por una especie de compromiso ético, sin dejar de lado nunca el repertorio tradicional. Así lo afirma, en una reciente entrevista con motivo de su concierto en Madrid el 21 de abril de 2018, la solista internacional Ane-Sophie Mutter³.

Para finalizar, es importante mencionar al último de los actores principales, y probablemente el esencial en la cuestión de música de nueva creación: los compositores, que igualmente suelen tener una producción teórica, bien en forma de ensayos, artículos, o entrevistas.

Es una sensación cada vez más extendida que estamos inmersos en un punto de inflexión, en el que las nuevas generaciones de compositores están cambiando los hábitos y formatos de composición y difusión de la música, bien acercándose a creaciones multidisciplinares, bien a nuevos formatos de concierto; lo cual, irremediabilmente va de la mano con los cambios en la programación y gestión, alejándose de las maneras de las líneas oficiales en forma de barricadas del oxímoron “vanguardias tradicionales”. El premiado compositor e investigador francés Hugues Dufourt, describe este rechazo de la siguiente manera:

El formalismo musical del siglo XX representa sin ninguna duda una última impostura socrática, un combate de retaguardia, el último giro neoconservador de una forma de arte demasiado estrechamente racionalista. Se trata de un esfuerzo infeliz, seguramente respetable, pero de una intrepidez sacrificadora y en el fondo patética, para canalizar los desbordamientos de la música popular e intentar convencerse de que, al futuro, no se llega por azar. La música clásica, si no quiere ubicarse en el rol de la preciosa ridícula, tiene que superar su aversión aristocrática por el futuro. (Dufourt, 2016).

El pianista y profesor Antonio Narejos reflexiona sobre la escisión entre genuino y valioso con lo novedoso a ultranza (Narejos, 2010). Por supuesto, parece ser simplemente una corriente y no una norma, pero podemos mostrar cómo algunos de los compositores más relevantes de la escena española, por ejemplo los premios nacionales de música Mauricio Sotelo, Jesús Torres y David

¹ <http://www.tesisdemusica.es/database.html>

² <https://psanquinblog.wordpress.com/2015/02/07/la-programacion-de-las-orquestas-espanolas/>

³ <http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/Anne-Sophie-Mutter-La-musica-contemporanea-es-un-riesgo-que-todo-musico-debe-correr/12014>

del Puerto, muestran en sus creaciones de la última década un giro estético claro, bien abrazando músicas de tradición oral de manera explícita (Sotelo), bien creando nuevas agrupaciones para evitar las trabajas y patrones estéticos preestablecidos de los ensambles asentados de música contemporánea, como es el caso de *ReJoice!* (David del Puerto).⁴

JUSTIFICACIÓN

El principal motivo que nos lleva a pensar sobre el tema de este trabajo, es la aún insuficiente literatura académica sobre gestión cultural, relacionada con la música contemporánea de vanguardia, un área sobre el que la mayoría de estudios son de tipo musicológico (analítico musical, estético-histórico, etc.).

Por otra parte, la reflexión sobre la gestión musical española, y especialmente la madrileña, se torna cada vez más urgente por los cambios en la política cultural que la ata. Así lo demuestra la desaparición en los últimos años de los dos elementos más importantes que con los que este estilo de música contaba. El Centro Nacional para la Difusión de la Música Contemporánea, a pesar de sus esfuerzos en innovación en el ámbito de la gestión cultural, como el ciclo “Residencias” (Fernández Guerra, 2006), desapareció en 2010 al ser absorbido por el Centro Nacional de Difusión Musical, con la correspondiente disminución en capacidad y presencia. Además, el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, dependiente del mencionado CNDMC, desapareció en 2013, tras 28 ediciones.

Existen otros casos flagrantes que merecen una llamada a la atención y a la reinención de los gestores culturales interesados en la música contemporánea, como la salida de España, este mismo año 2018, del programa Ibermúsicas, del que era socio fundador. La reciente dimisión del director del CNDM, Antonio del Moral, es reflejo de la rigidez de la relación entre gestión cultural musical y financiación pública⁵, esencial en el ámbito de la música contemporánea de nueva creación.

Creo que la investigación puede ser relevante al relacionar estos dos campos, el de la música contemporánea y la gestión cultural, dado que ambas son aún minoritarias en el contexto académico.

MARCO TEÓRICO

Utilizando una herramienta de recolección de datos como es la entrevista semiestructurada, propia de la perspectiva de aproximación a puntos de vista subjetivos (Flick, 2002), podríamos comenzar a entender el contexto en el que se desarrolla la programación de la música contemporánea, casos de éxitos y fracaso, elementos de mejora y el porqué de su minoritaria audiencia, la adaptación (cada vez más importante) a los nuevos modelos de consumir cultura y las tecnologías de la información (Castells, 2013), la repercusión que tienen en los diferentes estratos socio-económicos, la atención a la hibridación cultural presente en la ciudad (Burke, 2010), la interacción con diferentes instituciones sociales y la participación en las diferentes oportunidades que llegan desde la Unión Europea, las posibilidades de ocio alternativo para la juventud, y, por último, especialmente importante para una música alternativa como es la contemporánea, la intervención en los procesos de producción de cultura como estímulo de la creación local y alternativa frente a la cultura mediática predominante (Kellner, 1995).

A nivel europeo, existen algunos estudios recientes que se centran en la problemática de entender y desarrollar audiencia. Sloboda (2013), llega a la conclusión, a través del estudio de cuatro iniciativas culturales en Reino Unido, que la audiencia actual se involucra más con los eventos en vivo, cuanto mayor número de elementos nuevos, inesperados, personales y de fomento de la participación activa hay.

⁴ Obertura de Carmen Replay, de David del Puerto: <https://www.youtube.com/watch?v=U-UfUxi2G3g> [última consulta a 21 de abril de 2018]

⁵ https://elpais.com/cultura/2018/04/17/actualidad/1523983953_451173.html

Gross y Pitts (2015), estudian a la audiencia del arte contemporáneo, en distintas iniciativas culturales pertenecientes a la ciudad de Birmingham, desde un punto de vista cualitativo. Algunas de las condiciones que destacan para tener éxito de audiencia (asistencia y fidelización), son la posibilidad de asistir a ensayos y contemplar el proceso creativo, permitir la participación de voluntarios, entrada gratuita, actuaciones en espacios públicos, espacios artísticos inclusivos y amigables pero, especialmente, lo significativo que son la colaboración y el trasvase de audiencia que se produce entre las distintas instituciones culturales de la ciudad.

En general destacan a la audiencia del arte contemporáneo como personas muy activas (concepto de *ciudadanía cultural*) con un interés en experimentar, con la necesidad de ser desafiadas intelectualmente y, contrariamente a la actitud melómana de muchos aficionados a la música clásica, siendo conscientes de que no necesitan entender una pieza para disfrutarla. Algunos ejemplos de éxito del estudio son: facilitar un espacio de debate entre asistentes, un *Feedback Café* donde se puede discutir la obra con los artistas, talleres de investigación artística y, en el caso de la música contemporánea, permitir participar a la audiencia en un encargo del *Birmingham Contemporary Music Group* a un compositor, que contaba cómo se iba desarrollando la pieza durante el tiempo que duró su composición, realizando además los ensayos abiertos al público.

Este último ejemplo, es especialmente relevante y rentable, si tenemos en cuenta todo el esfuerzo de lo que Marín (2013) denomina el “efecto estreno”: la cantidad de esfuerzo empleada, tanto por intérpretes como por gestores, para la gestación de una obra de nueva creación, que rara vez se vuelve a interpretar. El mismo autor nos habla de la visión cada vez más extendida de la música clásica como bien de consumo, con un papel cada vez más protagonista de la mercadotecnia, con actores como discográficas, promotores u organizadores que desarrollan diferentes estrategias de seducción para un público que son potenciales clientes. Un mundo que, por su idiosincrasia de música minoritaria, parece algo ajeno a la música contemporánea. A su vez, Marín se interroga sobre la dicotomía del programador, en cuanto atender a los gustos y demandas del público, o la necesidad de sorprender con nuevas propuestas (escapar a los dictados del mercado).

Su apuesta, en lo referente a la música contemporánea, es la de preparar al público para acercarse y comprender este repertorio, mediante eventos antes, durante o después del concierto (2015). Quizá el problema, si lo que se quiere es abrirse a potenciales nuevos públicos o desarrollar una audiencia, sea la inversión del tiempo que esto supone, escaso para personas dentro del mundo laboral, en una gran ciudad, como Madrid.

Por otra parte, reflexiona sobre las nuevas tecnologías y lo cada vez más especial que supone el hecho de desplazarse para escuchar música en directo.

Nunca antes en el pasado escuchar música había sido tan fácil, económico y universal como lo es ahora. (...) si bien la democratización y las nuevas tecnologías han multiplicado el número de oyentes de música clásica a una cifra que resulta complicado precisar, no ha acarreado sin embargo el deseado aumento en los asistentes a las salas de conciertos. (Marín, 2015, p.74)

Al respecto de las nuevas tecnologías, Yúdice (2007), desarrolla el concepto de ubicuidad sonora. En un mundo donde las fronteras del mundo desarrollado se han derribado (o al menos físicamente, se han transmutado a los barrios de la “ciudad global” de Saskia Sassen), “las nuevas tecnologías nos permiten liberarnos de la oferta limitada a la que nos tenía condenados la industria del entretenimiento”. El tiempo dirá si este nuevo acceso inmenso no está produciendo precisamente el efecto contrario, una sobresaturación que, más que diversificar nuestros gustos (la obligación de Voltaire de “ampliar la esfera del ser”), está produciendo una homogeneización cultural, una especie de “McDonalización” de la música, donde la misma música, salida de una cadena de producción, es consumida en todo el mundo desarrollado.

Uno de los mayores y más recientes estudios sobre desarrollo de la audiencia, ha sido encargado por la Comisión Europea, muestra de la importancia que este asunto tiene para la

gestión cultural relacionada con el ámbito de lo público. *Study on Audience Development – How to place audience at the centre of cultural organisations* (2017), establece una nueva división de tipos de audiencia. Dentro del ámbito musical, ya en 1968 Theodor W. Adorno había propuesto hasta 8 tipos de oyentes (experto, buen oyente, consumidor cultural, oyente emocional, oyente resentido, experto en jazz, entretenido, indiferente, no musical y anti-musical)⁶. Este nuevo estudio, abierto al público de todas las artes, lo reduce a tres tipos:

- Audiencia por hábito: se relacionan regularmente con el ámbito cultural, y son fáciles de acceder.
- Audiencia por elección: participan en eventos culturales de manera intermitente. No por ninguna desventaja social o cultural concreta, sino por cuestiones de horario, interés específico o cuestiones económicas.
- Audiencia por sorpresa: de difícil acceso e incluso hostil. Necesita de un acercamiento programado, específico e intencional.

El estudio analiza 87 iniciativas culturales de un total de 17 países, dentro de la UE, mediante una aproximación cualitativa. De una manera general, concluye que, el crear una relación significativa entre artistas y audiencia, es un fenómeno inmensamente local. «*Culture grow where people meet: in their neighbourhoods, in their cities, in their schools, at cultural centers often within a short distance of their homes*» (Executive Summary, p. 7). Establece así mismo cuatro factores principales para el desarrollo de la audiencia:

- Localización: crear una atmosfera especial donde los asistentes sientan parte de una comunidad y se fidelicen, pero también salir de los espacios habituales, buscarlos no convencionales, interesando al máximo número de gente posible e integrándolo en su día a día.
- Digital: elemento básico para la relación con la audiencia, antes y después del evento, compartir información, promover la participación y fidelización. Así mismo, proveerse de elementos para el análisis de audiencias.
- Formación continua y capacidad: especialmente significativa para organizaciones que tratan con la tradición y que tienen un público estable.
- Co-creación: participación activa de la audiencia, permitiendo establecer relaciones más profundas, pudiendo abrir nuevas a su vez⁷.

Finalmente, pretende ser útil para las organizaciones culturales europeas, mediante una serie de herramientas y reglas para el desarrollo de la audiencia, como un programa de cinco pasos, auto-reflexiones, para encontrar su propia manera de evolucionar la relación con su audiencia, y ocho recomendaciones para adaptar su política cultural a una que gire en torno a la mencionada audiencia. Muestra ejemplos de éxito, pero también de la calle de doble sentido que en que se ha convertido la relación entre institución cultural y audiencia, y concluye que, en un contexto social y político continuamente cambiante, una fuerte relación con el desarrollo de la audiencia puede ayudar a remarcar el rol de la cultura.

Por último, en relación a los intérpretes especializados en música contemporánea, que, formados en un intenso virtuosismo, en ocasiones su alto nivel de preparación “comienza a ajustarse mal respecto a su participación pasiva en el hecho artístico” (Fernández Guerra, 2006, p.43), parecen demandar, a través de un papel más preponderante en la dirección artística de los ensambles de los que forman parte, mayor peso en las decisiones de gestión cultural. Así lo piden

⁶ Adorno, Th. W., “Tipos de comportamiento musical”, en *Introducción a la sociología de la música*, Madrid, Akal, 2009, 177-198 (original de 1968).

⁷ Otras, no desarrolladas, son: programación innovadora, cambios organizacionales o colaboraciones.

tanto los propios gestores (Marín, 2013, pp. 99-100), como intérpretes que hacen explícito su papel activo en los procesos de creación⁸, y directores que reflexionan sobre la necesidad de diferenciarse de los parámetros en los que se desarrolla y rige el resto de música clásica, de cruzarse con otras disciplinas, y de formar grupos heterogéneos que miren más allá de la reproducción de una partitura escrita (Puga, 2018).

METODOLOGÍA

El presente trabajo se estructura en dos etapas de naturaleza bien diferenciada, y por tanto abordadas de manera metodológicamente diferentes: una primera investigación de carácter documental y una segunda etapa enmarcada en la metodología cualitativa.

Para la realización de la primera parte, consistente en la localización y contextualización de los estrenos de música contemporánea en Madrid, se hace imprescindible una investigación documental básica: estudio de bases de datos, festivales, ciclos musicales y eventos relacionados con la música contemporánea.

Una vez encuadrado este contexto de estrenos de música contemporánea, debemos volver a tener en cuenta que nuestro objetivo último es el establecer una serie de fundamentos, que sirvan de caldo de cultivo para seguir evolucionando en la gestión de la música contemporánea, más que el realizar una fotografía exhaustiva del momento actual.

Así, encontramos más útil para nuestro trabajo entrevistar a los principales actores implicados, indagar en su experiencia e inquietudes, que el realizar un estudio puramente estadístico sobre asistencia a conciertos o satisfacción de la audiencia.

Igualmente, como ya indica en su estudio estadístico el último Anuario de la SGAE, nuestra investigación no se dirige a conocer a un público cuantitativamente significativo:

Otro tema que tampoco varió mucho el pasado año: la situación de la música contemporánea, que continúa presentándose ante el público con auténtica tacañería. La alegría de algunos estrenos se agota pronto a causa de las escasísimas reposiciones. Y ni siquiera está bien difundido en España el gran repertorio del siglo XX.⁹

Así pues, el presente estudio pretende producir información más allá de datos numéricos, sugiriendo nuevos caminos en base a las experiencias del investigador/a, valerse de la hermenéutica (crear conocimiento más allá del objeto de estudio), y como establecen Taylor y Bogdan (2002), producir palabras y no números, teniendo un acercamiento desde el punto de vista del posicionamiento filosófico sociológico de la *Verstehen*¹⁰, en lugar del puramente racional-positivista.

Justificamos de esta manera la utilización de la metodología cualitativa, a pesar de no estar tan extendida como la cuantitativa, al menos fuera del ámbito anglosajón (Flick, 2005), al encontrarse alejada de los presupuestos positivistas por sus herramientas de recolección de datos y el tipo de involucración del investigador con el objeto de estudio.

Técnica de Recogidas de Datos

Como herramienta para acercarnos a estos gestores-programadores relacionados con la música contemporánea en Madrid, proponemos la entrevista semiestructurada, concretamente la orientada a expertos. Mediante ésta, intentaremos sacar el máximo provecho del experto al que estamos consultando, conociendo de primera mano la problemática del asunto desde el punto de

⁸ Poética del laberinto (2018), de Alberto Posadas, compuesta en estrecha relación con el cuarteto Sigma Project, cuya relación se explicita en la siguiente video-entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=624ox7rbNpM>

⁹ Anuario SGAE 2017, Música Clásica, p.5, <http://www.anuariosgae.com/anuario2017/frames.html>

¹⁰ Promulgado, entre otros, por Max Weber, establece que las ciencias sociales necesitan de una metodología de estudio diferente a las naturales, entendiendo el porqué del comportamiento de un individuo desde su punto de vista, más allá de la mera observación.

vista de la gestión. Este tipo de entrevista, con la que llevamos una serie de preguntas preparadas de antemano, nos permite aprovechar el tiempo con el que contamos al máximo.

Técnica de análisis de datos

En vista de que los datos que resultaran no son numéricos (cuantitativos) sino textuales (cualitativos), se propone el análisis de contenido como técnica principal para el contenido narrativo resultante de nuestras entrevistas semiestructuradas.

Se propone ir realizando un análisis interpretativo de cada una de las cuestiones planteadas para, de una manera inductiva, poder llegar a unas conclusiones finales.

DESARROLLO. ENTREVISTAS ORIENTADAS A EXPERTOS. ALBERTO BERNAL (VANG) Y MIGUEL ÁNGEL MARÍN (FUNDACIÓN JUAN MARCH)

Las dos entrevistas se han grabado, con el permiso de los autores, y se encuentran disponibles en los siguientes links:

- Alberto Bernal:

https://drive.google.com/open?id=1xZj0Sr0vbD9Xo-96V_37vqfRsJD_h_CU

- Miguel Ángel Marín:

https://drive.google.com/open?id=1oXY4ulf-Y_AsmQdC0CGFmsooTAL20ITn

Ambas entrevistas, de unos 30 minutos de duración cada una, aproximadamente, se han vertebrado a través de cuatro preguntas abiertas. Dos de ellas eran, en cierta medida comunes a las dos entrevistas (sobre la problemática de convencer a la audiencia para acudir a eventos de música contemporánea en vivo, en vista de la democratización de las nuevas tecnologías, y sobre la importancia de integrar a los intérpretes en las decisiones de dirección artística). Las otras dos preguntas, se centran en la casuística especial del ciclo que cada uno de los dos gestores dirige.

Puntos en común

Se presenta a continuación una contextualización de los dos ciclos dirigidos por los entrevistados, y el resumen y análisis de cada una de las entrevistas. Conviene señalar previamente algunos de los puntos en común de ambas iniciativas: gratuidad de los conciertos, implicación en la divulgación musical mediante charlas, una temporada que se desarrolla de octubre a junio, y una cuidada presentación online. Y, por último, la principal diferencia de fondo: hablamos de una iniciativa sostenida con fondos públicos, en el caso de VANG, y privados, en el caso de la Fundación Juan March.

Alberto Bernal. Ciclo VANG

VANG. Músicas en vanguardia

VANG es un ciclo que explora la escucha y el hecho sonoro desde varios frentes: música notada (normalmente la académica tradicional), improvisada, arte de acción y performance, pero que también organiza actividades extra-musicales, paralelas a la misma, como charlas, un blog divulgativo, y una exposición.

El ciclo, comisariado por el compositor e investigador Alberto Bernal, se organiza en 9 iniciativas, que aúnan todos los frentes antes mencionados, con sede en Centro-Centro, el espacio cultural ubicado en la sede del Ayuntamiento de Madrid. Cada uno de los eventos cuenta con

una idea estructurante (Silencio, Diferencia/Repetición, *Covers...*), íntimamente relacionada con el trabajo que los artistas invitados para la ocasión vienen desarrollando previamente. Estos van desde *ensembles* especializados en música contemporánea, colectivos de artistas sonoros, *performers* relacionados con el uso de la voz, ensayistas y comisarios de exposiciones, hasta compositores consagrados en el mundo académico.

Desarrollo de la audiencia

Desde el punto de vista del desarrollo de audiencia, VANG mantiene un blog actualizado con información, datos y materiales audiovisuales que explica cada una de las 9 iniciativas. De la misma manera, después de cada evento se realiza un conversatorio con artistas e invitados especiales, donde se anima a reflexionar e indagar sobre lo escuchado, permitiendo la participación activa de la audiencia.

Entrevista a Alberto Bernal. Análisis de Contenido

Las preguntas abiertas, preparadas de manera previa a la entrevista con Alberto Bernal, tratan sobre la relación entre la música de nueva creación con instituciones locales, el desarrollo de la audiencia mediante su conocimiento del proceso creativo, el desafío que supone para los eventos en vivo la democratización de las nuevas tecnologías y el margen de acción dejado a los intérpretes en las decisiones de programación.

Cuestión 1 – El último estudio sobre desarrollo de audiencias promovido por la Comisión Europea, concluye que este es un fenómeno inmensamente local. Yuxtaponiendo este dato a algunas decisiones a nivel estatal como la desaparición del CDMC (2013), o la salida de Ibermúsicas, ¿tiene su lugar una música exigente como es la de nueva creación, en instituciones locales, o de barrio?

0 – 7'45"

En la primera cuestión, la respuesta fue un sí rotundo sobre la importancia de la relación entre música contemporánea e instituciones locales. El entrevistado apunta dos razones principales:

- 1) Son unas instituciones cercanas a la población, que conocen sus perfiles y necesidades. Por otra parte, considera un deber de las instituciones públicas como Ayuntamientos o Centros Culturales la gestión y difusión de esta música.
- 2) Las decisiones estatales de abandono de la música contemporánea no se han revertido, desde la crisis. Apunta a que parece ser una decisión política, puesto que en otros estilos sí se están recuperando ciertos niveles presupuestarios.

De hecho, si nos atenemos a la subida en la media de edad de los compositores programados por el Centro Nacional de Difusión Musical, comprobamos como las instituciones estatales se han alejado de la creación más actual.

En este hueco dejado en la ciudad de Madrid, es el Ayuntamiento quien ha apostado por la nueva creación. Sin embargo, al entrevistado no le parece una aportación suficiente a nivel de tamaño y presupuesto, puesto que hablamos de una ciudad capital. A nivel aún más localizado, como pueden ser los barrios, no existe un entorno profesional: la recaudación en taquilla no lo permite.

Se denota como un problema la cuestión económica y el abandono político como uno de los principales impedimentos para la programación de música de nueva creación.

Cuestión 2 – Sloboda (2013), o Gross y Pitts (2015), en su estudio junto al BCMG¹¹, destacan que se tuvo más éxito de audiencia cuando esta pudo contemplar o involucrarse en el proceso creativo. ¿En qué medida las charlas/blog tenían como objetivo el desarrollo de audiencia no especializada? ¿Estaban pensadas puramente para una audiencia ya formada en el tema?

¹¹ Birmingham Contemporary Music Group

7'45" – 16'45"

No hay finalidad académica en las actividades de divulgación. El blog está permite ampliar las limitaciones de unas notas al programa, además de relacionarte con el evento antes y después de su celebración.

Por su parte, las charlas no se organizan desde un punto de vista cualitativo de buscar cuanto más público posible, sino pensando en lo que a un público que tiene alguna relación ya con la música contemporánea lo podía interesar, un desarrollo cualitativo. Con ello intentamos romper con las limitaciones de estilos, propiciando un transvase de audiencias entre oyentes con interés.

Desde el punto de vista de la divulgación, en este caso se plantea las charlas o el porqué de la obra al final del concierto, cuando normalmente siempre se vienen realizando de manera previa. Se crea de esta manera un diálogo bidireccional más rico entre audiencia y creador.

Cuestión 3 – Como programador, con la democratización de las nuevas tecnologías, ¿cómo convencer de desplazarse (con los problemas de tiempo/espacios habituales en una gran ciudad como Madrid), para vivir una actuación en vivo, en lugar de verla reproducida cómodamente en casa posteriormente?

16'45" – 22'55"

El concierto crea una especie de marco, donde nos predisponemos a estar una cierta cantidad de tiempo concentrados en una actividad concreta, o donde no sabemos qué va a ocurrir. Esto no es habitual que lo hagamos de por sí en nuestra casa.

De aquí podemos concluir que, como posible respuesta, podría ser la de poner en valor y defender el esfuerzo de la creación de este contexto, como pueden los gimnasios crear un contexto para hacer deporte o las salas de estudio para la concentración, que puede no encontrarse en el hogar.

Otros argumentos para la asistencia a eventos en vivo: desde el posible contacto con los artistas, hasta entregarte al discurso que el curador está proponiendo, al programar una serie de obras o artistas concretos, frente al *tótum revolútum* de la red, donde casi todo está disponible, en cualquier momento.

Cuestión 4 – En el mundo de la “música contemporánea”, el intérprete es cada vez más relevante en el proceso de creación (por ejemplo, la relación del compositor Alberto Posadas, con uno de los grupos participantes en VANG, el Sigma Project). ¿Ha sido así en la dirección artística de VANG? ¿Es importante que el programador deje margen en este aspecto?

22'55" – 27'30"

La respuesta es rotundamente afirmativa. Él, como programador, lanza una propuesta, un concepto clave, permitiendo a los intérpretes encontrar su espacio y motivaciones personales en él. De hecho, intenta evitar esa cierta obligación existente en otros ciclos, de intercambio de cartas, de cumplir compromisos con compositores o artistas, forzando determinadas obras o autores.

En cuanto a los estrenos, a pesar de que en VANG se realizan algunos, tampoco son forzados. Principalmente, por el coste que ello conlleva, con lo que de nuevo volvemos a la cuestión económica de nuevo.

Miguel Ángel Marín. Departamento de Música, Fundación Juan March

Música de nueva creación en la Fundación Juan March. Ciclo Compositores Sub-35, Re-estrenos

El departamento de Música de la Fundación Juan March, dirigido por el musicólogo y gestor Miguel Ángel Marín, viene organizando sus actividades en forma de programación anual, de septiembre a junio. Dentro de la misma, los conciertos se organizan, de manera general, en cinco grandes bloques: Teatro Musical, Programa Educativo (conciertos didácticos en colaboración

con centros educativos), programa de Jóvenes Intérpretes, Conciertos Extraordinarios, y el grueso de la programación: los Ciclos.

Estos son especialmente interesantes para el gestor musical, pues son un ejemplo de la creación de un discurso a través de la programación, mediante un hilo que vertebra la elección de unas piezas o unos intérpretes, y no otros. Esta manera creativa de programar permite la coexistencia de estilos que van desde la música antigua hasta el jazz o la música de vanguardia. Algunos ejemplos son: *Historia del cuarteto en siete conciertos*, *Parodias y homenajes*, *El motete de principio a fin*, o *El universo musical de Friedrich Nietzsche*.

Nueva creación musical en la Fundación Juan March

Dentro de la programación anual, aunque hay algunos ciclos que eventualmente incorporan música de reciente creación (por ejemplo, el último concierto de *Historia del cuarteto* en la presente temporada), destacan dos por su relación con las músicas de vanguardia, el de *Compositores Sub-35*, y el *Aula de (Re)estrenos*.

El primero consiste en dotar a jóvenes compositores españoles de una plataforma de difusión y de medios técnicos para la representación y grabación de sus creaciones. Aunque es este el objetivo principal, existe igualmente una idea que vertebra las obras programadas: relación con el audiovisual, la temporada pasada, u obras para acordeón, en la presente.

El segundo ciclo, centrado en autores ya consagrados, aborda un problema generalizado en el mundo de la música contemporánea, lo que en el marco teórico de nuestro trabajo citamos como “efecto estreno”, es decir, el problema del desajuste que existe entre la inversión de tiempo y estudio que supone el estreno de una obra musical, frente al hecho de que, en la mayoría de los casos, únicamente se interpreta una vez. “No son las primeras audiciones las que me preocupan, sino las segundas”, citaba Pierre Boulez al recoger el premio Fronteras del Conocimiento BBVA por su contribución a la música contemporánea.¹²

Así, el Aula, que en la presente temporada cumplía 30 años de existencia, ha permitido la escucha y grabación, no solo de 126 estrenos absolutos, sino nuevas audiciones de obras del siglo XX y XXI olvidadas por el repertorio hegemónico.

Entrevista a Miguel Ángel Marín. Análisis de Contenido

Las preguntas abiertas a M.A. Marín tratan sobre los tipos de audiencias, gestionar obras de estreno, buscar nuevos nichos de público y la relación con los intérpretes.

Cuestión 1 - Más allá de los tipos de escucha propuestos por Th. Adorno, el reciente estudio sobre desarrollo de audiencias (2017), encargado por la Comisión Europea, acota tres tipos de audiencia cultural: por hábito, por elección, y por sorpresa. El caballo de batalla de la programación de música contemporánea parece encontrarse en la segunda, la audiencia por elección.

En una sociedad de democratización de medios tecnológicos, donde alguien en lugar de asistir a un concierto o estreno, puede elegir escucharlo y verlo al día siguiente en su propia casa, ¿cómo convencer de asistir a un concierto? Especialmente en un contexto como la ciudad de Madrid, donde suelen ser habituales los problemas de tiempo y distancia.

2’05” – 11’55”

El entrevistado especifica que habría que ceñirse al caso concreto: para un concierto, en un día concreto, y desde ahí preguntarse ¿cómo seduzco a mi audiencia?

Lo primero y esencial es conocer quién es tu potencial audiencia, y cuáles son sus perfiles.

Sobre la música de nueva creación, en la Juan March, encontramos dos acercamientos: por un lado, conciertos monográficos de música de los ss. XX y XXI (la ya mencionada Aula de Re-estrenos). En esta se deja claro y especifica desde el primer momento qué tipo de música se va a

¹² Conferencia entrega del premio BBVA Fronteras del Conocimiento
<https://youtu.be/iDFmQ5RUTVM?t=4m50s>

escuchar, además de intentar y poner en valía que debe ser algo regular, como confirmar sus 30 años en la programación anual.

Por otra parte, se intentan combinar la música contemporánea con músicas anteriores en otros ciclos, intentando normalizar su presencia en el repertorio habitual, cuidando también de introducirla en el ámbito pedagógico a través de los conciertos didácticos.

Cuestión 2 - Decía Pierre Boulez que a él no le preocupaban los estrenos, le preocupaban las segundas interpretaciones. Gross y Pitts (2015), en su estudio junto al BCMG, ponen la involucración de la audiencia con el proceso creativo como ejemplo de éxito. ¿Debemos investigar más esta posible solución para amortizar el “efecto estreno”? Por ejemplo, mantener actualizaciones en las redes sociales sobre el avance de la composición, ensayos abiertos... en lugar de que todo el esfuerzo y tiempo invertido desemboque en, habitualmente, una única interpretación.

11’55” – 16’

El entrevistado se muestra de acuerdo con las opciones propuestas, y propone otras iniciativas: por ejemplo, tocar la obra dos veces, con una explicación/debate de por medio. El mismo ha realizado esta escucha repetida, con entrevista de por medio, para preparar la presentación de algún concierto. Pero de nuevo, depende de cada institución concreta y del modelo de concierto. En la Juan March, se apuesta por las charlas o encuentros previos, o encuentros/colaboraciones con instituciones educativas.

En cualquier caso, queda puesta de relieve la importancia de la divulgación al programar música de nueva creación. La idea es intentar hacer que esta música sea lo más accesible posible.

Cuestión 3 - En su texto «Público, audiencia, oyente», la apuesta, en lo referente a la música contemporánea, es la de preparar al público para acercarse y comprender este repertorio, mediante eventos antes, durante o después del concierto. De nuevo quizá el problema, sea la inversión del tiempo que esto supone, escaso para personas activas en una gran ciudad, como Madrid.

¿Sería factible, en lugar de intentar preparar al aficionado melómano clásico, intentar conectar con otros nichos de público, audiencias habituales de otros centros de arte de vanguardia, donde podemos un público potencial no experto en música, pero sí curioso y abierto a la experimentación?

16’ – 20’45”

En principio la respuesta es positiva, pero el entrevistado resalta que el problema estaría en conocer el perfil de estas otras audiencias. De esta manera, sabremos como plantear nuestra iniciativa o cómo seducirlos.

Lo que debemos evitar es meter obras de estreno con calzador, sin estrategia de relación con las otras piezas programadas, si es demasiado inaccesible para nuestra audiencia. Pone como ejemplo realizado en la Fundación, el ciclo “Chopin y la posteridad”. En él, además de obras del autor polaco, podíamos encontrar una obra reciente del compositor actual Benet Casablanca. Al dialogar dicha pieza con la música de Chopin, su escucha estaba contextualizada.

Cuestión 4 - El intérprete de música de nueva creación está pasando de ser un mero ejecutante a un agente activo en el proceso de creación. En España podemos poner como ejemplo al cuarteto Sigma y su relación con, por ejemplo, Alberto Posadas, pero podíamos hablar de muchos otros ejemplos, desde grandes ensembles como el Intercontemporain hasta solistas como Patricia Kopatchinskaja. ¿Es importante que tengan también un margen de acción desde el punto de vista de la dirección artística y la programación? Está claro que el programador debe trabajar un discurso, pero, ¿puede ser también su función la de proponer temáticas, ideas, con las que los músicos deban jugar? ¿Hasta qué punto?

20’45” – 24’55”

En la cuestión 1 ya comentaba, al igual que Alberto Bernal, que, como programador, brinda a los intérpretes un concepto clave o premisa, y ellos tienen un margen de acción para proponer obras donde se encuentren cómodos y/o motivados. Lo considera algo fundamental.

Hay que tener un concepto de programación, no hacer temporadas que sean simplemente acumulación de obras. Hay que tener una idea, una filosofía, un plan de acción. Pero no debe hacerse en solitario, sino buscando puntos de acuerdo con los intérpretes, que son los ejecutantes en última instancia.

Es por eso que la selección de intérpretes es fundamental, buscar quien esté en concordancia, pueda estar motivado, pueda aportar matices, a nuestro discurso programático.

MÚSICA DE NUEVA CREACIÓN EN MADRID. OTROS CASOS (RESEÑAS)

HEMA Festival

El Encuentro de Músicas Actuales de Madrid ha realizado tres ediciones hasta el año 2017. La novedad en cuanto a la propuesta artística de este festival, es la reflexión profunda sobre la evolución en los formatos de conciertos y los espacios de difusión, como parte fundamental del proceso creativo.

En un formato parecido a VANG, aunque teniendo como sede principal el museo La Neomudéjar, en lugar de Centro-Centro (aunque abiertos a la realización de conciertos en espacios como por ejemplo el Café Berlín), se organiza en seis propuestas diferentes, con énfasis en la experimentación sonora y la interdisciplinariedad, más allá de la común composición contemporánea notada, junto a la intención de crear un discurso programático coherente. Igualmente, además de las actuaciones artísticas, se tiene en cuenta la realización de actividades divulgativas, traducida en una serie de encuentros de intérpretes y compositores con el público, y unas jornadas de debate sobre creación musical actual en la Universidad Autónoma de Madrid. En el ámbito pedagógico, se organizan *Masterclass* con alguno de los intérpretes.

Como punto novedoso e interesante, la creación artística local se fomenta con la serie “Teloneros”, que organiza actuaciones previas a las del programa principal.

EMA Festival está dirigido por el guitarrista José Pablo Polo. www.emafestival.com.

Festival de Música Contemporánea de Madrid – COMA

Promovido por la Asociación Madrileña de Compositores y en colaboración con Teatros del Canal, este festival es una de las citas consagradas de la capital, desde 1999. Dirigido por el profesor del RCSMM¹³, Sebastián Mariné, tiene una propuesta más tradicional que VANG o EMA, en cuanto al formato clásico de concierto. Tampoco proviene la financiación principal en este caso de una entidad local, sino de la Comunidad de Madrid.

Centrado en promocionar la creación de compositores nacidos o residentes en Madrid, el número de estrenos en cada edición es muy amplio, más de una decena. En la mayoría de los casos, se ciñen al formato de música notada, y los intérpretes programados suelen ser ensambles y grupos de cámara.

Encontramos pues en este caso un ciclo más cercano a la visión de programación de la música clásica, donde se producen una sucesión de conciertos y obras, primando el nombre del intérprete a una premisa que vertebral un discurso o idea de programa. www.amcc.es/coma/

Contrapunto. Fundación BBVA

Contrapunto es la sección de apoyo y promoción de música contemporánea de la Fundación BBVA, uno de las iniciativas más potentes a nivel presupuestario del país. Con sede en la Palacio del Marqués de Salamanca, son varios los frentes que trabaja:

- En apoyo a la creación, becas de la Red Leonardo y premios a compositores consagrados, como el Fronteras del Conocimiento.

¹³ Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

- Ciclo de conciertos (habitualmente camerísticos), y patrocinio de producciones operísticas (en la presente temporada del Teatro Real, a la ópera del s. XX *Street Scene*).
- Como actividades de divulgación de música contemporánea, encontramos tanto publicaciones, como ciclos de conferencias, destacando este último año, «Escuchar la música de los siglos XX y XXI», a cargo del compositor Tomás Marco.

Se desarrolla de manera similar pues al funcionamiento de la Fundación Juan March, proponiendo esta serie de actividades de manera gratuita para la audiencia, siendo sufragadas de manera privada. www.contrapunto-fbbva.es.

Series 20/21. CNDM

La propuesta del Centro Nacional de Difusión Musical con respecto a la música de nueva creación, se enmarca en las llamadas Series 20/21. Aunque se trata de un estamento a nivel nacional, cuenta con una fuerte presencia en Madrid, cristalizada en un ciclo de conciertos que se llevan a cabo en el Auditorio 400 del Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía.

A pesar de tener en cuenta la inclusión de estrenos o piezas de compositores españoles actuales en los diferentes conciertos, su vocación es internacional, trayendo a autores e intérpretes destacados del panorama internacional de la música contemporánea. A nivel divulgativo, en ocasiones se organizan charlas de los compositores programados, la misma mañana del concierto, y *Masterclass* en el RCSMM.

Finalmente, en apoyo a la creación musical joven, en cada una de sus temporadas acoge la celebración del concierto final del premio Jóvenes Compositores de la SGAE. www.cndm.mcu.es/ciclo/serie-20-21

EPOS Lab

Laboratorio de creación interdisciplinar, que aúna compositores, tanto consagrados, como noveles, contando este año con César Camarero, en el primer caso, y José María Ciria, en el segundo; con poetas y escritores, con la premisa de investigar la relación entre música y palabra.

En esta labor creativa, se pretende involucrar desde el primer momento también a los intérpretes o actores responsables de la puesta en escena, como objetivo esencial del proyecto, pues es presentado como uno de los retos aún pendientes en la creación musical española.

Las estrategias de desarrollo de EPOS pasan por la colaboración con otras instituciones: siendo valedores de autores españoles y trabajando en la creación con lengua castellana, son financiados por la SGAE. Por las características antes mencionadas, la mayoría de los intérpretes son cantantes, con lo que establecer conexiones con la Escuela Superior de Canto de Madrid cobra todo el sentido. Por último, escénicamente se centra en el pequeño formato, con economía de medios, que desarrollan en el Centro Cultural Conde Duque.

La dirección corre a cargo de Sergio Blardony, compositor y director de la revista especializada en música contemporánea *Sul Ponticello*.

<http://condeduquemadrid.es/eventos/epos>

CONCLUSIONES

Existen acercamientos tan diversos como los estilos existentes dentro de la música de nueva creación. Así, el perfil de las piezas propuestas, parece determinar el modelo de programación. Por un lado, podemos dividir los ciclos que se adscriben al formato de concierto más tradicional, como el Festival de Música Contemporánea de Madrid-COMA, el ciclo Contrapunto de la Fundación BBVA o la Fundación Juan March, que programan música contemporánea notada (la labor del compositor acaba en la partitura, que es todo lo que necesitan los intérpretes); por otro lado, ciclos como el EMA Festival o VANG, que integran estilos como la improvisación o la

performance, se abren a utilizar espacios no convencionales (o al menos, no siempre auditorios), además de tener una mayor presencia de multidisciplinariedad artística.

Es precisamente esta actitud hacia la multidisciplinariedad, a veces interdisciplinariedad, como en el caso de EPOS Lab, uno de los rasgos más distintivos que se detectan en la gestión de la música de nueva creación frente a las programaciones de música clásica tradicionales.

Otra de las cuestiones diferenciales, y que permiten mantener el interés y la supervivencia de la música de nueva creación, y que muestran las dos entrevistas realizadas, es que se considera vital establecer una narrativa a la hora de organizar un concierto o ciclo de conciertos. Es decir, vertebrar a través de una idea principal, las piezas o actividades programadas, si bien en este punto se deja un margen de acción a los intérpretes/creadores.

La integración del público en el proceso creativo, se produce fundamentalmente a través de charlas, bien con especialistas (Fundación Juan March), o con los creadores/intérpretes (VANG). El comentado “efecto estreno” aún persiste: queda camino por recorrer para rentabilizar el coste económico y temporal que supone un encargo, que acaba siendo interpretado una, o pocas veces.

También encontramos, excepto en el caso del Festival COMA, la interiorización de la importancia de la divulgación, a través del medio digital. Destacaríamos como casos de buenas prácticas el blog de VANG, y los canales de YouTube de conferencias, charlas, y los links a las publicaciones de la Fundación BBVA y de la Fundación Juan March.

Finalmente, un aspecto de mejora principal que se detecta en todos los casos estudiados, es la capacidad de encontrar nuevos nichos de público, o realizar un trasvase con otras disciplinas de vanguardia. De las entrevistas y los casos estudiados, se denota que su audiencia aún continúa siendo, o un público minoritario ya fidelizado, o el público habitual de los conciertos de música clásica, que se encuentra con la obra de nueva creación de manera coyuntural o inesperada.

REFERENCIAS

- IX Anuario de la Música en Vivo (2018). Asociación de Promotores Musicales.
- Anuario SGAE de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales (2017).
- National Classical Music Audiences. An analysis of Audience Finder box office data for classical music events 2014-2016.* The Audience Agency (en línea), <https://www.theaudienceagency.org/asset/1303> [última consulta a 13 de junio de 2018]
- Study on Audience Development.* Culture Action Europe; Directorate-General for Education and Culture, Fondazione Fitzcarraldo, Inntercult, 2017 (en línea), https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/news/20170421-new-study-audience-development_en [última consulta a 8 de junio de 2018]
- Adorno, T. W. (2009). Tipos de comportamiento musical. En *Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, pp. 177-198 (original de 1968).
- Arrizabalaga, G. Tecnología digital y evolución del producto musical. *Ontology studies* [en línea], 2009, Núm. 9, pp. 279-287.
- <http://0-www.raco.cat.catalog.uoc.edu/index.php/Ontology/article/view/173311/225666> [última consulta a 8 de junio de 2018]
- Bustamante, E. (Coord.). (2017). *Informe sobre el estado de la cultura en España 2017*, Fundación Alternativas.
- Castells, M. (2000). La ciudad de la nueva economía. *La factoría*, n. 12. <http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=153> [última consulta a 8 de junio de 2018]
- Castells, M., J. Caraça y G. Cardoso. (Eds.). (2013). *Después de la crisis*. Madrid: Alianza.
- Cook, N. (1998). *Music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

- Delgado, E. (1998). Transnational and Regional Support for Culture. *Conference New Trends in Cultural Policy for the Twenty-First Century*. New York University.
- Dufourt, H. (2016). *Mathesis et subjectivité. Des conditions historiques de possibilité de la musique occidentale*, Paris: Ediciones MF.
- Fernández Guerra, J. (2006). La innovación en el ámbito de la gestión cultural, un ejemplo concreto. *Arbor*, 182(717), pp. 39-46
- Flick, U. (2002). Qualitative research. State of the art. *Social sciences Information* (vol. 1, núm. 41, pp. 5-24).
- Flick, U. (2005). Qualitative Research in Sociology in Germany and the US-State of the Art, Differences and Developments. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 6(3), Art. 23.
- Gross, J. Y Pitts, S. (2015). *Understanding audiences for the contemporary arts*, Sheffield: SPARC.
- Károlyi, O. (2000). *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Kolb, B. (2001). The Effect of Generational Change on Classical Music Concert Attendance and Orchestras' Responses in the UK and US. *Cultural Trends*, vol. 11, n° 41, pp. 1-32.
- Marín, M. A. (2013). Tendencias y desafíos de la programación musical. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, n° 37, pp. 87-104
- Marín, M. A. (2013). El musicólogo como programador. Retos actuales de la programación musical. *Musica Docta*, III, pp. 71-74.
- Marín, M.A. (2015). Público, audiencia, oyente. *Scherzo: Revista de música, ¿Quién escucha música clásica?*, 312, 74-77.
- Menger, P. (1988). El oído especulativo. Consumo y percepción de la música contemporánea. *Papers. Revista De Sociologia*, 29, pp. 109-152.
- Moreno-Caballud, L. (2012). La imaginación sostenible: culturas y crisis económica en la España actual. *Hispanic Review*, 80(4), pp. 535-555.
- Narejos, A. (2010). *Tradición e innovación en la creación musical actual*. Blog del autor. <http://narejos.es/blog/tradicion-e-innovacion-en-la-creacion-musical-actual/> [última consulta a 21 de junio de 2018].
- Nieto, M. (2015). Escucha pública, escucha privada. *Scherzo: Revista de música, ¿Quién escucha música clásica?*, 312, pp. 74-677.
- Puga, A. (2018). ¿Y si la revolución ya no es suficiente? *Sonograma: Revista de pensamiento musical*, 37 (en línea), <http://sonograma.org/2018/01/y-si-la-revolucion-ya-no-es-suficiente/#> [última consulta a 8 de junio de 2018]
- Ramos Núñez, F. (2013). Nueva Música: 1913-2013. *Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, N° 14, 2013, pp. 197-208
- Ross, A. (2009). *El Ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral.
- Sloboda, J. (2013). Musicians and their live audiences: dilemmas and opportunities. *Understanding Audiences Working Paper*, 3, Londres, Guildhall School of Music & Drama.
- Taylor, S. J., Bogdan, R. (2002). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas Tecnologías, Música y Experiencia*. Barcelona: Gedisa.